

RAYMOND CHANDLER E LA SEMPLICE ARTE DEL DELITTO

Verso il 1920 cominciarono ad apparire su una rivista americana, *Black Mask*, i racconti polizieschi di un gruppo di scrittori oggi quasi tutti dimenticati, e ai quali va però il merito di aver profondamente rinnovato la *detective story*, fino allora condannata ad un'esistenza quasi sempre avulsa dalla realtà e dalla vita. Questi « poeti della violenza »¹, che attingevano la loro ispirazione direttamente alle cronache del gangsterismo, portarono una ventata di crudo e corroborante realismo nei logori schemi del « giallo » tradizionale, sottraendolo ad una formula che da cent'anni ne faceva un ibrido compromesso tra letteratura ed enigmistica e che gli aveva quasi sempre precluso la via dell'arte. Il racconto poliziesco cessava con loro di essere una gara d'astuzia tra l'autore e il lettore, un congegno ad orologeria costruito tutto in funzione della troppo spesso scontata soluzione a sorpresa. La soluzione diventava meno importante dei fatti che conducevano ad essa e i fatti dovevano avvicinare il lettore semplicemente in virtù del loro interesse intrinseco. È chiaro come, date queste premesse e nonostante il suo dichiarato carattere popolare, la nuova *detective story* si ponesse già in partenza finalità più specificamente letterarie che non quella tradizionale, finalità che del resto si tradussero non di rado in risultati artistici notevoli.

Caposcuola del « poliziesco all'americana » fu Dashiell Hammett, ex-investigatore privato con una conoscenza « vis-

1. « The poetry of violence » è l'espressione usata da Philip Durham in riferimento agli scrittori della *Black Mask* nella sua introduzione a: RAYMOND CHANDLER, *Killer in the Rain*, Penguin Books, 1966, p. 8.

suta » del delitto e della malavita, il quale fece del « giallo » lo specchio di un'America amara e brutale dove la vita si riduce alla lotta per il potere (o per il denaro, che ne è la chiave e il simbolo). Il convenzionale trionfo della giustizia perde ogni ragione d'essere nelle sue storie, dove investigatori e criminali si battono con le stesse armi e per gli stessi motivi venali, e la motivazione etica che conferiva un abito di rispettabilità al poliziesco tradizionale (non per nulla fiorito in un ambiente essenzialmente vittoriano) viene meno in esse, sostituita da una motivazione sociale — un'implicita denuncia della plutocrazia corruttrice — in virtù della quale Hammett si colloca nello stesso quadro in cui rientrano un po' tutte le figure significative del periodo 1900-30: i *muck-raker*, Dreiser, S. Anderson, Fitzgerald, Dos Passos, Lewis ed altri scrittori accomunati dalla stessa insoddisfazione nei confronti dell'« American way of living ».

Nello stesso quadro si inserisce anche Chandler, discepolo di Hammett, e forse ancor più di lui sensibile a tutti i mali e malesseri del proprio tempo. Anche Chandler approdò alla letteratura poliziesca in modo abbastanza casuale, e se non fosse stato per la crisi economica del '29, che lo gettò sul lastrico troncando una promettente carriera di dirigente industriale, la *detective story* americana non avrebbe probabilmente avuto uno dei suoi pochi autentici maestri. Quando pubblicò il suo primo racconto sul *Black Mask*, nel 1933, lo scrittore aveva quarantacinque anni (era nato a Chicago nel 1888) e i suoi unici precedenti letterari erano costituiti da una poco fortunata esperienza giornalistica che aveva scoraggiato sul nascere le velleità giovanili. Inoltre, diversamente da Hammett, Chandler non si era mai trovato in circostanze che potessero rendergli familiare il mondo della malavita, e il delitto restò sempre per lui un'esperienza essenzialmente letteraria.

A tentare la strada del poliziesco Chandler fu indotto più che altro da motivi d'indole pratica, cioè dal bisogno di trovare la via d'uscita ad una « congiuntura » disperata e dal fatto che i « gialli » erano l'articolo di più facile fabbrica-

zione, di più largo consumo e più sicuro smercio sul mercato letterario. Ma la malafede iniziale cedette via via il posto ad una dedizione appassionata alla nuova attività professionale, nella quale Chandler si trovò tanto compromesso spiritualmente da sentire il bisogno di difenderla in vari scritti apologetici². Uno di essi, *The Simple Art of Murder*, divenne addirittura il manifesto del poliziesco americano e contribuì probabilmente a far designare lo scrittore presidente dei *Mystery Writers of America*³. E tuttavia la stessa suscettibilità polemica del romanziere attesta un disagio intimo che si avverte ben chiaro nei suoi scritti a carattere privato e confidenziale⁴. Nonostante il successo, la ricchezza, i riconoscimenti della critica, Chandler non si sentì mai preso abbastanza sul serio in quanto scrittore di « gialli » e, quello che è peggio, egli stesso non riuscì mai a liberarsi di profondi dubbi sulla legittimità del proprio *status* artistico e di quello del poliziesco in genere.

Alla base delle sue perplessità estetiche c'erano, ovviamente, anche fattori psicologici, c'era un morale fragilissimo che si sosteneva sui continui puntellamenti forniti dalla moglie dello scrittore (comprensiva, materna, diciotto anni più vecchia di lui), dal successo e dall'alcool. Talvolta però anche questi sostegni diventavano insufficienti, e allora subentravano in Chandler profonde crisi depressive che si accom-

2. Il più famoso di questi scritti è « *The Simple Art of Murder* », pubblicato sull'*Atlantic* nel dicembre del 1944 e poi ristampato più volte in periodici vari, antologie di saggi e di racconti polizieschi. Nell'aprile del '48, sempre sull'*Atlantic*, Chandler pubblicò « *Studies in Exitintion* », nell'ottobre dello stesso anno « *Ten Greatest Crimes of the Century* », che apparve sul *Cosmopolitan*. Del poliziesco americano lo scrittore si occupò anche nell'introduzione a *Trouble Is My Business* (Penguin Books, 1950) e soprattutto in numerosi scritti privati (lettere, anno tazioni, appunti) pubblicati postumi in uno dei capitoli di *Raymond Chandler Speaking*, a cura di DOROTHY CHANDLER e KATHERINE SORLEY WALKER (The New English Library Limited, London, 1966), pp. 41-65.

3. Cfr. D. GARDNER e K. S. WALKER, *Op. cit.*, p. 37.

4. A questo proposito si vedano, in particolare, i capitoli II, III, IX di *Raymond Chandler Speaking*.

pagnavano invariabilmente a un acre furore masochistico, a un totale disgusto di sè e del proprio lavoro. In uno di questi momenti, poche settimane dopo la morte della moglie⁵, lo scrittore tentò di togliersi la vita; un tentativo patetico, il suo, fallito per scarsa conoscenza delle armi da fuoco: i due colpi che si sparò alla testa aprirono larghi squarci nel soffitto del bagno dove si era rinchiuso, ma risultarono del tutto innocui per lui. Chandler, tuttavia, non dovette attendere a lungo l'occasione per uscire da « a world . . . too dull to be worth living in »⁶; la morte lo colse infatti quattro anni dopo, nel 1959, a settantun anni.

Si farebbe torto allo scrittore, comunque, a considerare il tentativo di suicidio e le stesse oscillazioni critiche nei confronti del proprio lavoro esclusivamente come il risultato di una nevrosi a carattere depressivo. Per lo meno si deve riconoscere che nella nevrosi confluivano anche fattori spirituali: Chandler si trovò tutta la vita a fare i conti con una natura che era un paradossale impasto di praticità e di idealismo. E l'idealista che era in lui non perdonò mai all'uomo pratico l'accortezza con cui questi aveva saputo amministrarsi attraverso una brillante carriera di *businessman* prima e di scrittore poi. L'idealista continuò a tacciare di « mercenario »⁷ l'autore di « gialli » e a rinfacciargli la sua pretesa accondiscendenza alla tirannia del pubblico e degli editori. A torto, perché Chandler fece tutto quanto era nelle sue possibilità per essere un artista onesto — ossia per dare il meglio di sè nella propria opera — e per offrire un'immagine onesta del mondo in cui viveva. D'altra parte i suoi talenti non erano tali da consentirgli di emergere in un campo che non fosse quello del poliziesco, e lo si capisce chiaramente dal racconto « A Couple of Writers »⁸, l'unico suo tentativo, assieme al

5. Avvenuta il 12 dicembre del 1954.

6. « The Simple Art of Murder », p. 59.

7. Cfr. « Prefatory Note », in *Trouble Is My Business*, p. 6.

8. Il racconto fu pubblicato postumo in *Raymond Chandler Speaking* (pp. 89-101).

« romanzo drammatico » *English Summer*⁹, di sconfinare nella narrativa psicologica. Il racconto, che presenta il fallimento matrimoniale e artistico di due coniugi incapaci di usare i propri sterili talenti letterari se non per denudarsi e ferirsi a vicenda, è scritto con sensibilità e misura, ma non rivela un'impronta molto personale, e significativamente Chandler non tentò mai di pubblicarlo. Così egli restò fino in fondo fedele al poliziesco, pur sentendo sempre tale fedeltà come un mortificante compromesso artistico, come il marchio della propria condizione di scrittore « integrato » in una società plutocratica che la sua coscienza respingeva e condannava.

L'idealista sconfitto nella vita reale si prese la rivincita nel mondo fantastico dello scrittore, proiettandosi nella romantica figura di Philip Marlowe, eroe disinteressato e incorruttibile in cui Chandler liberò la tristezza e la nausea di vivere in una società dove l'onestà è impossibile, poiché vivere nella società significa avere inevitabili rapporti con la corruzione, e quindi accettarla e diventarne complici. In Marlowe lo scrittore riscattò la propria impotenza morale dando vita a un personaggio capace di lottare contro il male con quella testarda abnegazione che a lui mancava, un *detective* disinvolto e risoluto ma in fondo, come il suo autore, un ipersensibile e un sognatore ferito dalla vita.

Philip Marlowe apparve per la prima volta nel 1934, quasi agli inizi della carriera di Chandler, in un racconto intitolato « Finger Man »¹⁰; ma si trattò di un'apparizione pas-

9. Progettato nel 1939, il romanzo venne completato diciotto anni dopo, come attesta una lettera d'accompagnamento del manoscritto inviata da Chandler alla sua agente letteraria Helga Greene. Poche settimane dopo — avendo probabilmente ricevuto un giudizio poco favorevole — lo scrittore annunciava alla stessa Greene che avrebbe riscritto la storia in forma drammatica, cosa che invece non tentò mai di fare (cfr. *Raymond Chandler Speaking*, pp. 194, 222-23).

10. Il racconto fu originariamente pubblicato in *Black Mask* nel 1934.

seggera e in complesso poco significativa. Dovevano passare altri cinque anni prima che il romanziere lo riproponesse in *The Big Sleep*¹¹, il suo primo romanzo. Dopo questo ulteriore e più riuscito collaudo egli non si staccò più dal suo eroe, e anzi tra l'autore e il personaggio si venne creando un rapporto sempre più intimo e affettuoso, un'identificazione sempre più stretta.

La fedeltà di uno scrittore ad una sua creatura è un caso tutt'altro che insolito nella letteratura poliziesca; praticamente tutti i maggiori autori di « gialli » si sono trovati uniti in una specie di matrimonio letterario coi *detective* da loro stessi creati. Non sempre però il *ménage* ha avuto esito felice, e anzi il più delle volte è accaduto che i coniugi restassero insieme per ragioni di pura convenienza, semplicemente perché il pubblico non voleva saperne del divorzio. Tale, ad esempio, è il caso di Conan Doyle, il quale ricorse addirittura all'omicidio per liberarsi del suo eroe Sherlock Holmes, che di romanzo in romanzo gli era diventato sempre più odioso e che fu poi costretto e resuscitare in seguito alle proteste dei lettori.

Il « divorzio all'italiana » tentato da Doyle era ampiamente giustificato dalla personalità del « coniuge », eroe antipatico come quasi tutti i suoi colleghi della scuola inglese, da Poirot, a Philo Vance, a Ellery Queen¹²; antipatici perché disumani, disumani perché infallibili, e infallibili perché non soggetti alle emozioni che portano gli uomini comuni a sbagliare. Nè è bastato che agli investigatori acidi e saccenti del poliziesco inglese subentrassero quelli maneschi del « giallo d'azione » americano per conferire maggiore umanità alla figura del *detective*. All'atto pratico i superuomini tutti muscoli si sono rivelati altrettanto indisponenti di quelli tutto

11. *The Big Sleep*, Hamish Hamilton, London, 1939; Alfred A. Knopf, 1939. Noi ci siamo serviti dell'edizione pubblicata dalla Penguin Books, 1948.

12. Philo Vance ed Ellery Queen sono in effetti di nazionalità americana, ma la distinzione in « scuola inglese » e « scuola americana » è evidentemente di ordine tipologico e non geografico.

cervello, palesando per di più una volgarità torva e tracotante che, almeno, i primi non avevano.

Marlowe costituisce una felice eccezione alla regola, e il merito maggiore di Chandler è proprio quello di aver proposto un investigatore « umano », capace di farci veramente partecipare all'indagine poliziesca, che con lui diviene avventura nel senso più largo e più nobile della parola, nel senso che — appunto perché uomo e non superuomo — egli non vede gli avvenimenti dal di fuori, come mosse su una scacchiera, ma si lascia coinvolgere in essi col cuore, con la coscienza, e in tal modo coinvolge anche noi lettori.

Nella letteratura poliziesca gli investigatori « umani » — tutt'altro che numerosi — si possono ricondurre a due categorie fondamentali: i « borghesi » e i « soldati ». Alla prima appartengono *detective* come Cuff, protagonista di *The Moon Stone* di Wilkie Collins, e il commissario Maigret, popolarissimo eroe di Simenon, personaggi che incarnano il tipo del funzionario modesto, paziente, ligio al regolamento, e che si accattivano il lettore proprio in virtù della loro umana mediocrità. La seconda categoria abbraccia una tipologia più eterogenea che varia dai soldati di ventura (come Sam Spade, protagonista dei « gialli » di Hammett) ai soldati di Dio, come Padre Brown, il candido pretino di Chesterton che va in cerca dei criminali non per punirli ma per redimerli. Di tutti gli investigatori che incontriamo nella storia del poliziesco Padre Brown è forse il più vicino a Philip Marlowe, anche se la somiglianza non si nota a prima vista. Le affinità tra i due, è appena il caso di dirlo, sono di natura non fisica ma spirituale. Entrambi sono degli idealisti e agiscono al di fuori della legge, l'uno perché al servizio di una legge più alta di quella degli uomini, l'altro perché consapevole che la legge raramente si identifica con la giustizia. Per questo motivo Marlowe si trova spesso ai ferri corti con la polizia che, quando non è connivente con la malavita, considera la giustizia in modo molto più elastico del suo. Per la polizia un'indagine significa raccogliere abbastanza indizi e prove da mandare un tizio alla

sedia elettrica; per Marlowe vuol dire andare in cerca della verità e andare sino in fondo, a costo di pestare i piedi alla gente importante e di sfidare i « sindacati » della delinquenza, i quali raramente perdonano chi si mette sulla loro strada.

Ogni sua avventura si risolve così in una scomoda crociata personale dalla quale egli ricava magre ricompense materiali e ancor meno soddisfazioni platoniche. Marlowe rischia la vita per venti dollari al giorno (ma spesso e volentieri non trova chi lo paghi) e per di più deve lottare con l'incomprensione e l'ostilità generali. Perciò nel corso della sua carriera non solo non diventa ricco, ma nemmeno stimato e rispettato; a ogni piè sospinto — soprattutto quando rifiuta il denaro offertogli per abbandonare un'indagine che infastidisce qualche pezzo grosso della malavita — egli si sente dire a chiare note che è uno stupido, che non sa vivere. Il che, da un certo punto di vista, è vero, come riconosce lo stesso Chandler:

If being in revolt against a corrupt society constitutes being immature, then Philip Marlowe is extremely immature... Of course Marlowe is a failure and usually he knows it. He is a failure because he hasn't any money. A man without physical handicaps who cannot make a decent living is always a failure and usually a moral failure¹³.

Così, attraverso le vicende di Marlowe, i romanzi di Chandler esprimono un esplicito atto d'accusa contro la società del benessere, contro il mito americano del successo, riproponendo al tempo stesso il classico tema de « les malheurs de la vertu et les prospérités du vice » e rovesciando uno degli assiomi della narrativa poliziesca: il delitto non paga. In realtà, afferma implicitamente lo scrittore, è l'onestà che non paga. L'onestà porta inevitabilmente al fallimento economico e all'isolamento sociale. Marlowe infatti

13. *Raymond Chandler Speaking*, p. 215.

si trova condannato alla solitudine dalla propria stessa eccezionalità morale, dal fatto di parlare un linguaggio che gli altri non possono o non vogliono capire. Al tempo stesso, tuttavia, il suo isolamento è anche quello dell'americano medio, come ha rilevato Richard Schickel, uno dei pochi critici che si siano occupati di Chandler:

...except for these flashes of excitement Marlowe is very much the average lower-middle-class citizen of a great American city... Of today's serious writers, only Graham Greene has given us a comparable rendering of the habits and habitats of the individual at loose end in a great city... the very feel of an empty street to the man who has just killed the evening alone in a second run movie house... Marlowe plays endless games of chess with himself, carefully setting up the classic problems, then spending the evening trying to solve them, sitting at a Bourbon highball¹⁴.

Il grande merito di Chandler è proprio quello di aver saputo mettere in un involucro qualsiasi — nei panni di un americano medio che parla, veste, passa il tempo come milioni di altre persone — un'anacronistica figura di cavaliere senza macchia e senza paura, rendendo così artisticamente vero un investigatore che non potremo mai sperare di incontrare nella vita reale:

In real life a man of his type would be no more a private detective than he would be a university don. Your private detective in real life is usually either an ex-policeman with a lot of hard practical experience and the brains of a turtle or else a shabby little hack who runs around trying to find out where people have moved to¹⁵.

A differenza degli investigatori reali Marlowe mette sempre il sentimento al di sopra degli affari. Inguaribilmente romantico, assurdamente attaccato ad un antiquato codice

14. RICHARD SCHICKEL, « Philip Marlowe, Private Eye », in *Commentary*, febbraio 1963, p. 159.

15. *Raymond Chandler Speaking*, p. 215.

d'onore che fa a pugni con le regole del mondo in cui vive, non sa resistere agli appelli di chi invoca il suo aiuto e si ostina a considerare le donne come il sesso debole (nonostante le quotidiane smentite che esse gli danno), trattandole con un'innata cavalleria che cerca invano di nascondere dietro un cinismo puramente verbale. Contrariamente ai suoi seguaci e imitatori, infatti, Marlowe non è un collezionista di facili conquiste, anche se le occasioni non gli mancano. In *The Big Sleep*, ad esempio, si vede fatto oggetto per due volte in una sera di tentativi di seduzione da parte delle affascinanti figlie del generale Sternwood, il vecchio paralitico che l'ha assunto, ma rifiuta l'allettante offerta per non abusare della fiducia che gli è stata concessa. Comunque, anche quando non si sente vincolato dall'etica professionale, l'investigatore si dimostra poco propenso agli amplessi rapidi e distratti che i suoi successori, i Mike Hammer e i James Bond¹⁶, si concedono volentieri tra un bicchiere di *whisky* e una spartoria. Idealista anche nel campo dei sentimenti, egli crede ancora nell'amore e si rifiuta di identificarlo col sesso. Spesso nel corso delle indagini capita che Marlowe si trovi sul punto d'innamorarsi, ma l'amore non riesce mai a sbocciare e a confessarsi completamente, e i suoi « brevi incontri » restano avventure dell'immaginazione; quando non è la vita ad allontanarlo dalle donne che potrebbe amare, che potrebbero amarlo, è lui stesso a rifiutarsi all'amore. Perché l'amore — ecco dove riaffiora il borghese — per Marlowe significa matrimonio, ed egli non se la sente di sposarsi e di imporre alla propria donna la vita di ansie e di rinunce che le mogli dei poliziotti devono fare. Egli comprende, insomma, che non si può essere eroi e buoni mariti al tempo stesso. La normalità, le gioie tranquille di un'esistenza borghese lo tentano, ma non al punto da indurlo a rinnegare la propria

16. Mike Hammer, protagonista dei « gialli » di Mickey Spillane, che conobbero un periodo di straordinaria fortuna negli Anni Cinquanta, incarna il tipo del *detective* paranoico, esaltato e brutale, cui è succeduto negli ultimi anni quello dell'investigatore gelido ed efficiente dei libri di Jan Fleming.

vocazione di spericolato e generoso paladino della giustizia. Dovendo scegliere tra l'ideale e la vita, Marlowe, coerente alla propria natura, sceglie l'ideale.

Marlowe è virtualmente presente già nei racconti scritti tra il '33 e il '41, dove Chandler ha dato vita a una serie di investigatori che spesso si differenziano dall'eroe dei romanzi soltanto nel nome. Lo scrittore non sembra mai aver avuto incertezze riguardo al carattere del suo eroe tipo, così come non sembra aver conosciuto il travaglio di un lungo apprendistato artistico. Fin dal suo primo racconto, « *Blackmailers Don't Shoot* »¹⁷, egli appare infatti in possesso di un mestiere impeccabile e riesce a dipanare con mano sicura una intricata vicenda che prende l'avvio da un ricatto e sfocia in una furiosa resa di conti tra bande rivali. L'elemento poliziesco è qui trattato in modo abbastanza eterodosso: al termine del racconto la scena è gremita di cadaveri, ma i retroscena e l'autore del ricatto restano avvolti nel mistero, e di fronte alle diverse versioni dei fatti che ognuno dei personaggi è venuto pirandellianamente presentando, il lettore si trova sempre più perplesso. Alla fine l'ordine viene ristabilito attraverso un'ennesima versione — quella fornita dall'investigatore Mallory — che, se non coincide con la verità, ha almeno il pregio di accontentare un po' tutti: i sopravvissuti alla strage e la polizia, che così può risparmiarsi le noie di un'indagine sui fatti.

In « *Blackmailers Don't Shoot* » Chandler si uniformò disciplinatamente ai precetti del capitano Shaw, direttore della *Black Mask* (il quale « chiedeva con piglio e inflessibilità veramente militareschi a ogni collaboratore azione e soltanto azione, una convulsa successione di violenze e colpi di scena »)¹⁸, ma trovò sottilmente il modo di affermare già qui la propria personalità. Nonostante il crepitare continuo

17. Pubblicato in *Black Mask* nel dicembre del 1933.

18. ORESTE DEL BUONO, « Introduzione » a *La semplice arte del delitto*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 13.

delle sparatorie e la spettacolare accumulazione di cadaveri, il racconto ha una tonalità più ironica che tragica; la tecnica della narrazione impassibile che Chandler prende in prestito da Hammett viene qui usata non per far esplodere la carica di violenza della storia, ma per disinnescarla; e se nel disegno dei personaggi — *gangster* laconici e risoluti che si sparano faccia a faccia con indifferente spavalderia — si sente l'influsso del maestro, la mano di Chandler è ben riconoscibile nella figura di Mallory, che presenta già l'inconfondibile donchisciottesco disinteresse di tutti gli eroi dello scrittore.

Nei racconti successivi il mondo di Chandler assume progressivamente la propria fisionomia definitiva. I suoi *gangster* diventano meno sanguinari; più educati, più melliflui e viscidii; l'attenzione dello scrittore si sposta dalla violenza all'*humus* sul quale essa germoglia, alla corruzione endemica che mina alla base la società e senza la quale l'esistenza stessa della malavita sarebbe impossibile. Via via che i suoi *gangster* divengono, per così dire, rispettabili, anche la sua sfera rappresentativa si sposta dall'ambiente dei bassifondi a quello della borghesia e della società elegante. Questo processo, che culmina in *The Long Good-Bye* e in *Playback* (dove la malavita resta confinata a un ruolo marginale), influisce naturalmente anche sull'evoluzione tecnica dello scrittore, favorendo la trasformazione del romanzo d'azione in quello a lui più congeniale d'ambiente e d'analisi psicologica.

E tuttavia alcune delle cose migliori di Chandler si trovano proprio tra i racconti ambientati nel mondo dei diseredati e dei delinquenti da due soldi: in «Noon Street Nemesis»¹⁹, ad esempio, storia di un investigatore fallito, Pete Anglich, che vive una squallida esistenza in albergucci di second'ordine e che, nonostante i propri guai personali, non esita a cercarne altri più seri per salvare una ragazza dalle mani di un abietto sfruttatore della prostituzione.

19. «Noon Street Nemesis», *Detective Fiction Weekly*, maggio 1936. Il racconto fu poi ristampato sotto il titolo di «Pick-up on Noon Street», in *The Avon Story Teller*, New York, 1945.

La tonalità tragica e tenera di « Noon Street Nemesis » si ritrova, con superiore resa artistica, in « I'll Be Waiting »²⁰, il più bello, il più poetico dei racconti di Chandler e l'unico praticamente privo di elementi polizieschi. Il protagonista è un oscuro poliziotto d'albergo, Tony Reseck, che cela un'indole di cavaliere antico dietro un mediocre aspetto piccolo borghese (« a short, pale, paunchy, middle-aged man »)²¹. Così lo descrive Oreste del Buono:

Di solito dopo l'una di notte l'atrio è il regno suo, ma ora Reseck non riesce a restarvi solo. C'è una ragazza dai capelli rossi che non riesce a dormire e indugia attaccata alla radio. Reseck s'interessa a lei: c'è qualcosa che non va nelle faccende di questa ragazza. Naturalmente, lui è un uomo cauto e, quando qualcuno lo chiama fuori, qualcuno dai modi troppo esigenti, sicuri, sbrigativi, qualcuno che si porta dietro una masnada di sicari, Reseck dice di sì alle intimazioni, assicura che allontanerà la ragazza, non vuole guai, è pronto ad abbandonarla in balia dei suoi inseguitori. Lo dice, ma non lo fa: non è un fegataccio, Reseck, eppure non lo fa, li vuole, i guai. Resta ad aspettarli accanto alla ragazza che finalmente si è addormentata, e continua a dormire con quell'abbandono raccolto di molte donne e di tutti i gatti, il respiro impercettibile sommerso dal mormorio della radio. Anzi Reseck si appoggia addirittura a una sedia e chiude tranquillamente gli occhi. . . Un racconto tragico, roco, gentile, . . . che vale . . . *The Killers*, di Ernest Hemingway²².

Il tema della fanciulla perseguitata e dell'investigatore paladino, uno dei prediletti di Chandler, è al centro anche di « Guns at Cyrano's »²³; l'eroe di turno è Ted Malvern, un ricco sfaccendato che vive di rendita in un albergo di sua proprietà grazie alle ricchezze accumulate dal padre defunto, un

20. Il racconto apparve su *The Saturday Evening Post* nell'ottobre del 1939.

21. « I'll Be Waiting », in *Trouble Is My Business*, p. 125.

22. O. DEL BUONO, « Introduzione » a *La semplice arte del delitto*, pp. 20-21.

23. « Guns at Cyrano's », *Black Mask*, gennaio 1936.

politicante in combutta con la malavita. Malvern disprezza questo denaro, che spende con indifferente prodigalità, disprezza se stesso perché ne vive e aspetta inconsapevolmente che la vita gli offra un'occasione per redimersi. L'occasione si presenta il giorno in cui trova una ragazza svenuta nel proprio albergo; tenero di cuore come tutti gli eroi di Chandler, Malvern s'interessa a lei, vuole proteggerla e, naturalmente, se ne innamora, lanciandosi per amor suo in una rischiosa indagine a conclusione della quale scoprirà che lei non ha le mani perfettamente pulite, che le si è attaccato addosso un po' del fango in mezzo al quale è vissuta. Per nulla scoraggiato da questa scoperta, Malvern trae dai trascorsi dell'amata la convinzione che lei è la compagna adatta per lui, che la sorte li ha uniti affinché percorrano insieme il cammino della riabilitazione.

Nonostante il camuffamento poliziesco, « Guns at Cyrano's » è nella sostanza abbastanza vicino alle storie sentimentali-edificanti di Richardson e lo stesso motivo della « vergine perseguitata » (anche se qui la vergine non è del tutto immacolata) accentua le analogie col romanzo settecentesco. Va detto, comunque, che la vena sentimentale presente in questo, come in tutti i migliori racconti di Chandler, è tenuta sotto controllo da un robusto umorismo in virtù del quale lo scrittore riesce sempre a evitare l'insidia del lacrimoso e del dolciastro.

L'umorismo diviene talvolta fine a se stesso, come in « Pearls Are a Nuisance »²⁴, una divertente *detective story* senza cadaveri imperniata sulla paradossale amicizia tra un investigatore dilettante (un *dandy* che parla un sofisticato inglese oxfordiano) e un ladro cuor d'oro. I due sono rivali in amore e avversari nell'indagine, ragion per cui ogni tanto si scambiano qualche pugno; in genere però preferiscono sbronzarsi insieme e fino all'ultimo dimostrano una fraterna sollecitudine l'uno per l'altro. Alla fine il ladro si lascia delibera-

24. Pubblicato in *Dime Detective Magazine* nel marzo del '39.

tamente portare via la refurtiva dall'investigatore, il quale però si fa premura di risarcirlo con un biglietto da cento dollari.

Nonostante qualche felice eccezione, i racconti non appartengono al meglio della produzione di Chandler, il quale denuncia qui, più che nei romanzi, la difficoltà di conciliare le necessità dell'intreccio con la messa a fuoco di ambienti e personaggi. Nei racconti la narrazione risulta quasi sempre un po' compressa e asfittica, e questo perché lo stesso materiale usato dallo scrittore è inadatto alla dimensione della *short story*. Gli intrecci sono troppo aggrovigliati, i personaggi troppo affollati, e il lettore ha più volte la sensazione che l'autore abbia bisogno di una narrazione più distesa e pacata per esprimere adeguatamente le proprie qualità. Del resto la stessa evoluzione artistica di Chandler dimostra come egli divenisse sempre più consapevole della necessità di espandere le proprie strutture narrative. Se nei primi anni egli produsse unicamente racconti, dal '39 in poi scrisse quasi soltanto romanzi, il penultimo dei quali, *The Long Good-Bye*, di lunghezza veramente inconsueta per un poliziesco.

I romanzi rappresentano il più ambizioso sforzo creativo di Chandler, anche se il suo metodo di composizione sembrerebbe dimostrare l'opposto: egli li scrisse infatti «cannibalizzando» (l'espressione è sua) alcuni dei racconti scritti in precedenza, sfruttando intrecci, situazioni, figure che aveva creato nei primi anni di carriera. Questi racconti (dicci per l'esattezza) furono quasi tutti esclusi dalla raccolta «ufficiale» delle *short stories* di Chandler e poi riesumati dopo la morte dello scrittore dal critico Philip Durham, che li pubblicò in un volume intitolato *Killer in the Rain*²⁵. Non fu tuttavia per esaurimento della vena creativa o per intenti bassa-

25. I racconti sono: «Killer in the Rain» (1935), «The Curtain» (1936), «The Man Who Liked Dogs» (1936), «Mandarin's Jade» (1937), «Try the Girl» (1937), «The King in Yellow» (1938), «Bay City Blues» (1938), «Trouble Is My Business» (1939), «The Lady in the Lake» (1939), «No Crime in the Mountains» (1941).

mente mercantili che Chandler intraprese questa messa a nuovo di un materiale ormai sfruttato e fuori uso, ma per affrancarsi dalla mortificante fatica di allestire congegni polizieschi funzionali e per dedicare così tutte le sue energie all'elaborazione artistica degli stessi. Il suo sforzo non andò perduto: il confronto tra i romanzi e le loro fonti rivela subito la migliore qualità letteraria dei primi.

Il progresso è già evidente in *The Big Sleep*²⁶ che, se non presenta temi nuovi, li svolge però con nuovo rilievo ed efficacia. Il *leit-motiv*, il contrasto tra l'intransigente rettitudine di Marlowe e la vischiosa corruzione del mondo in cui si trova a condurre l'indagine, è suggerito attraverso una sapiente accumulazione di notazioni d'ambiente e di particolari descrittivi. I primi capitoli, che hanno carattere introduttivo e analitico, sono tra le cose migliori di Chandler. Poi, man mano che la macchina poliziesca si mette in moto, anche l'autore resta un po' preso nei suoi ingranaggi e il romanzo, pur tenuto sempre su un livello di buon decoro letterario, scade lievemente di tono.

Il tema conduttore della vicenda è preannunciato già nella prima pagina del libro, che ci presenta Marlowe diretto alla casa del miliardario che l'ha assunto:

I was neat, clean, shaved and sober, and I didn't care who knew it. I was everything the well-dressed private investigator ought to be²⁷.

Le implicazioni ironiche di questa presentazione del protagonista si fanno evidenti non appena ci addentriamo nelle complicazioni di un'indagine assurda al termine della quale egli si renderà conto di aver scatenato involontariamente una serie di delitti per trovarsi poi tra le mani un colpevole che non è colpevole. L'euforia iniziale dell'investigatore, lo si ca-

26. Per le edizioni originali di *The Big Sleep*, si veda sopra, nota II; ricordiamo che noi ci siamo serviti dell'edizione pubblicata dalla Penguin Books nel 1948.

27. *The Big Sleep*, p. 9.

pisce subito, non è destinata a durare; e in effetti svanisce non appena egli mette piede nella casa del generale Sternwood, un vecchio evidentemente vicino alla morte, il quale trascorre le sue giornate rinchiuso in una serra assorbendo il calore vegetale delle piante:

... it was really hot. The air was thick, wet, steamy and larded with the cloying smell of tropical orchids in bloom. The glass walls and roof were heavily misted and big drops of moisture splashed down on the plants. The light had an unreal greenish colour, like light filtered through an aquarium tank. The plants filled the place, a forest of them, with nasty meaty leaves and stalks like newly washed fingers of dead men²⁸.

Nel contesto narrativo questa descrizione si configura come un chiaro riferimento simbolico: l'atmosfera greve e viziata in cui Marlowe si trova ora immerso è la stessa che dovrà respirare dal principio alla fine della sua inchiesta; la serra, con il suo rigoglio artificioso e il suo vago sentore di putrefazione diviene immagine emblematica del corrotto mondo dei ricchi in cui si muove l'investigatore. Il calore artificiale della serra stessa sottolinea, per contrasto, la mancanza di autentico calore umano di questo mondo e allude, in particolare, all'alienazione affettiva del vecchio dalle sue due figlie. La prima, Vivian, che ha ereditato dal padre il carattere orgoglioso e dispotico, è una pluridivorziata che dissipa la propria esistenza nei *nights*, sperperando somme folli nel gioco. L'altra, Carmen, è una creatura tarata che nasconde la sua pazzia omicida dietro ingannevoli bamboleggiamenti: «... a child who likes to pull wings off butterflies»²⁹, la definisce il padre con amara obiettività.

Il generale incarica Marlowe di far luce su un ricatto tentato ai suoi danni da un certo Geiger; in realtà, come subito intuisce l'investigatore, il vecchio, più che del ricatto, si preoccupa della possibilità che dietro ad esso possa esserci il

28. *Ibid.*, p. 13.

29. *Ibid.*, p. 18.

genero Ronald Reagan, un simpatico scavezzacollo, ex-contrabbandiere di alcool, cui egli si è singolarmente affezionato. Reagan è una delle figure di maggior spicco del romanzo, benché non compaia mai in scena; anzi, come apprenderemo alla fine del romanzo, egli è già morto quando la vicenda ha inizio; e tuttavia la sua figura aleggia insistente su tutta la narrazione, precisandosi a poco a poco attraverso le testimonianze, i ricordi, i sentimenti degli altri personaggi.

Marlowe si scopre sempre più incuriosito da lui, vuole sapere il segreto del fascino che ha permesso a questo avventuriero di sposare la figlia di un miliardario e di accattivarsene il padre, e a poco a poco comprende che, nonostante i suoi trascorsi non irreprensibili, Reagan è un uomo di singolare schiettezza e lealtà; Reagan ha saputo portare un soffio di giovinezza nell'atmosfera viziata di casa Sternwood, riempiendo con la sua rumorosa giovialità irlandese la tetra solitudine del vecchio. Spinto più dalla compassione che dall'interesse, Marlowe si mette alla ricerca dell'ex-contrabbandiere, avventurandosi in un'indagine che lo condurrà a frugare nei nidi di vipere di passioni malate e di legami abbietti, a contatto con gente che sembra mossa soltanto da due impulsi, il denaro e il sesso. L'inchiesta non sembra inizialmente presentare grosse difficoltà e già a metà libro Marlowe è in grado di presentare alla polizia la soluzione e i responsabili di due assassinî; e la polizia, ovviamente, si ritiene soddisfatta. La polizia, non l'investigatore. Nonostante il generale lo abbia liquidato con un cospicuo assegno, egli continua ad arrovellarsi perché comprende di non essere ancora giunto alla radice del mistero e prosegue l'inchiesta, che alla fine lo porterà al punto di partenza, alla casa degli Sternwood. Marlowe scoprirà infatti che all'origine di tutti i delitti c'è Carmen Sternwood, la quale ha ucciso il cognato Reagan perché respinta da lui. Ma la ragazza è una psicopatica irresponsabile e Marlowe sente che sarebbe inutile consegnarla alla polizia; preferisce affidarla alla sorella perché la rinchiuda in una casa di cura. In tal modo potrà risparmiare al vecchio generale, ormai prossimo al decesso, il dolore di sapere il genero morto

e la figlia assassina, ma si troverà anch'egli complice di un delitto.

The Big Sleep è un'opera disuguale, ma nell'insieme resta una delle più intense e vigorose di Chandler, una delle meno compromesse dall'inevitabile meccanicità dell'impianto poliziesco. L'intreccio ha un suo sviluppo logico, coerente, e scaturisce con naturalezza da un nodo di passioni e di interessi, mettendo convincentemente a fuoco il rapporto d'interdipendenza tra ricchezza, corruzione e violenza.

Non altrettanto felici furono i romanzi che fecero seguito al primo; nello sforzo di rinnovarsi, Chandler cadde spesso in quel difetto che maggiormente rimproverava agli autori del poliziesco tradizionale, l'artificiosità degli intrecci, non riuscendo più a dare alle vicende una motivazione psicologica convincente come quella di *The Big Sleep*. Una parziale eccezione, come vedremo, si può fare per *The Long Good-Bye* e per *Farewell, My Lovely*, opere non perfettamente riuscite, ma che offrono motivi d'interesse di indole non soltanto enigmistica.

*Farewell, My Lovely*³⁰ è la storia di un ex-detenuto, Moose Malloy, e del suo amore per una ballerina conosciuta prima d'andare in carcere. Malloy, un personaggio che ricorda il protagonista di *Of Mice and Men* di Steinbeck, è un gigante dal cervello infantile, un bruto irresponsabile che semina cadaveri sulla propria strada, e tuttavia a modo suo una figura patetica, con la sua devozione assurda per una donna che non lo ha mai amato e che non avrà esitazioni ad ucciderlo alla fine della storia. Marlowe, naturalmente, è sempre di scena anche qui, ma più come catalizzatore dell'azione che come protagonista, il nucleo tematico del romanzo essendo costituito dall'amore tragico e grottesco di Malloy; peccato che questo motivo non riesca ad accentrare su di sè tutti gli sviluppi narrativi della vicenda, relegato com'è spesso in secondo piano dalle peripezie di Marlowe. L'eroe di Chandler appare

30. *Farewell, My Lovely*, che apparve nel 1940, fu anch'esso pubblicato in due edizioni contemporanee da Hamish Hamilton e Alfred A. Knopf.

qui un po' troppo invadente e il lettore si sorprende ogni tanto a desiderare di vederlo tirarsi in disparte.

A distanza di due anni da *Farewell, My Lovely* apparve *The High Window*³¹, una *detective story* arida e funzionale, scritta con sciolta eleganza, ma priva di autentiche vibrazioni liriche o drammatiche. Marlowe è qui impegnato in un'inchiesta che lo porta a scoprire un'associazione a delinquere i cui membri, fabbricanti di monete d'oro false dietro l'innocua facciata di uno studio odontotecnico, si tradiscono, si ricattano e si ammazzano a vicenda. L'ultimo superstite della banda viene ucciso incidentalmente dal figlio della donna che ha assunto l'investigatore, ma Marlowe riesce a far passare l'omicidio per un suicidio e a salvare così il cliente dalla polizia. Con una diversa angolazione narrativa la vicenda avrebbe potuto risolversi in un apologo morale sul tipo di quello datoci da Chaucer in «*The Pardoner's Tale*», ma francamente, così com'è, il romanzo non sembra contenere sottintesi allusivi, limitandosi a sottolineare ironicamente l'inettitudine della polizia, sempre pronta ad accettare qualsiasi versione dei fatti che chiuda le indagini in fretta e senza scandali.

La polizia è il bersaglio principale anche del quarto romanzo, *The Lady in the Lake*³², imperniato sulle figure di un poliziotto brutale e corrotto, Degarmo, e della moglie di lui Mildred. Degarmo è diventato un poliziotto disonesto perché tradito nel suo sentimento più profondo, l'amore per la consorte, prima coinvolta in un traffico di stupefacenti, poi due volte assassina (dopo averlo lasciato per risposarsi sotto un altro nome). Fino a un certo punto il poliziotto la protegge, poi la uccide: è troppo uomo di legge per lasciarle commettere altri assassinî, ma anche l'ama troppo per arrestarla o per lasciare che altri la consegna alla polizia.

Il romanzo, il più movimentato di Chandler, presenta

31. *The High Window*, Alfred A. Knopf, New York, 1942; Ryerson, Toronto, 1942.

32. *The Lady in the Lake*, Ryerson, Toronto, 1943; Alfred A. Knopf, New York, 1943.

un motivo inedito e promettente che, sviluppato con maggior ampiezza e profondità, avrebbe potuto aprire una nuova dimensione alla tematica dello scrittore. I continui spostamenti dell'azione dall'atmosfera arroventata della città a quella limpida e fresca della montagna suggeriscono un'antitesi anche morale tra il mondo urbano e quello agreste, un'antitesi sottolineata, sul piano psicologico, dalla contrapposizione tra il tipo del poliziotto cittadino — ottuso, brutale e corrotto — e uno sceriffo di montagna bonario e flemmatico, ma all'occorrenza tutt'altro che sprovveduto. Il tema non è sviluppato adeguatamente perché all'autore faceva difetto una delle condizioni basilari per svolgerlo, cioè un sentimento profondo della natura. Nella sua rappresentazione del mondo agreste, infatti, Chandler tradisce la superficialità del turista cittadino e smarrisce quella qualità di osservazione lucida e pungente che, evidentemente, solo lo spettacolo della vita urbana riusciva a sollecitare in lui.

A *The Lady in the Lake* fece seguito *The Little Sister*³³, un romanzo pubblicato nel 1949, dopo un silenzio di cinque anni durante i quali Chandler si dedicò prevalentemente all'attività di sceneggiatore. Per l'intreccio di *The Little Sister* l'autore, staccandosi dai procedimenti consueti, non attinse ai racconti; ciò non fu sufficiente tuttavia a conferire maggiore originalità al romanzo, che anzi ripropone con una certa stanchezza un motivo già sfruttato in *The Big Sleep*, quello delle due sorelle, l'una delle quali tarata e l'altra sostanzialmente integra. Senonché in questo caso la ri-laborazione del tema non si risolse in un progresso artistico. Qui, anzi, Chandler scivola in uno dei più vietati espedienti del romanzo d'appendice, celando fino all'ultimo la vera identità della protagonista Orfamay Quest, timida provinciale accorsa nella metropoli apparentemente per salvare il fratello dalla perdizione e in realtà per dividere con lui i frutti di un ricatto. Orfamay, vero mostro di nequizia celato dietro soavi sembianze verginali,

33. *The Little Sister*, Houghton Mifflin, Boston, 1949; Hamish Hamilton, London, 1949.

non è soltanto una ricattatrice ma anche, virtualmente, un'assassina; nella sua borsetta, infatti, Marlowe trova mille dollari che ella ha ricevuto dal *gangster* Steelgrave per rivelargli il nascondiglio del fratello e consentirgli così di ucciderlo. L'altra sorella, quella che Chandler aveva disonestamente indotto il lettore a sospettare (una famosa diva di Hollywood), è una donna navigata e non irreprensibile, ma abbastanza coraggiosa da uccidere l'assassino del fratello e abbastanza onesta da affrontare le conseguenze del proprio atto.

Anche *The Long Good-Bye*³⁴, il più ambizioso e il più ampio dei romanzi di Chandler, si rifa ampiamente nei temi e nell'intreccio a *The Big Sleep* e affronta un problema tecnico analogo: quello di accentrare la curiosità del lettore su un personaggio il cui carattere viene svelato progressivamente attraverso gli sviluppi dell'indagine. Questa impostazione narrativa consente allo scrittore di integrare la trama psicologica della vicenda in quella poliziesca e di creare nel personaggio in questione — in quel singolare impasto di debolezza morale e di « charme » che è Terry Lennox — una delle sue figure più finemente disegnate. Il tema conduttore del romanzo è appunto costituito dall'amicizia tra Marlowe e Lennox, una amicizia che si sfalda inevitabilmente col progredire dell'inchiesta, via via che la verità si fa luce e l'investigatore scopre le colpe di Lennox stesso.

Questo nucleo tematico è inserito in un ampio quadro della vita e del costume californiani, descritti con pungente lucidità da uno scrittore giunto alla pienezza dei propri mezzi e cosciente di affidare a questo romanzo il proprio testamento spirituale. In *The Long Good-Bye* Chandler ci ha lasciato non tanto una *detective story*, quanto una tragedia americana, la diagnosi di una società in crisi che, nell'inseguire il mito del successo, ha smarrito tutti i valori autentici dell'esistenza. I due omicidi che il romanzo ci presenta hanno infatti radice

34. *The Long Good-Bye* apparve originariamente nelle edizioni di Hamish Hamilton, London, nel 1953. L'edizione da noi usata è quella della Penguin Books, 1959.

nel costume di gente che la ricchezza ha completamente alienato dalla realtà e che, come spiega Lennox a Marlowe:

«... never had any [fun]. They never want anything very hard, except maybe somebody else's wife, and that's a pretty pale desire compared with the way a plumber's wife wants new curtains for the living room»³⁵.

Per riempire il proprio vuoto affettivo, morale, ideale questa società è costretta a cercare un'evasione nel sesso, nella droga, nell'alcool, a ingannare la noia in fiacchi adulteri e in party senza allegria dove:

... everybody is talking too loud, nobody listening, everybody hanging for dear life to a mug of the juice, eyes very bright, cheeks flushed or pale and sweaty, according to the amount of alcohol consumed and the capacity of the individual to handle it³⁶.

L'eccitazione effimera e le tetre angosce dell'alcool, il « male oscuro » che si annida in fondo a ogni bevitore, erano realtà ben note a Chandler³⁷, che nello scrittore alcoolizzato Roger Wade credè un personaggio inequivocabilmente autobiografico, proiettandovi non il proprio io ideale, come in Marlowe, ma quello reale, la propria disperazione e solitudine, la scontentezza di sè e del mondo. L'autoritratto di Wade, lo si capisce subito, è in realtà un autoritratto di Chandler:

« You're looking right at a small-time operator in a small time business, Marlowe. All writers are punks and I am one of the punkest. I have written twelve best sellers... And not a damn

35. *The Long Good-Bye*, pp. 19-20.

36. *Idem*, p. 146.

37. «... I sit up half the night playing records when I have the blues and can't get drunk enough to feel sleepy», *Raymond Chandler Speaking*, p. 31. «... What was the matter with me — and has been for a long time — was a total... exhaustion masked by my drinking enough whisky to keep me on my feet», *Idem*, p. 35. Quali fossero gli effetti dell'alcool sul morale e sui nervi di Chandler è suggerito dal fatto che il suo tentativo di suicidio fu preceduto da una sbornia colossale.

one of them worth the powder to blow it to hell. I have a lovely home in a highly restricted residential neighborhood... a lovely wife who loves me and a lovely publisher who loves me and I love me best of all. I'm an egotistical son of bitch, a literary prostitute or pimp — choose your own word — and an all-round heel »³⁸.

Esplicito nelle figure di Marlowe e di Wade, l'autobiografismo del romanzo si avverte anche nella qualità della prosa, come non mai abbandonata e lirica, nei dialoghi — dove i personaggi si fanno portavoce delle idee e dei sentimenti dell'autore — e nelle ampie digressioni saggistiche sul denaro, le donne, l'alcool, la legge, il suicidio, in cui Chandler esprime in forma diretta la propria visione del mondo. L'emergere di una vena moralistica che lo scrittore aveva sempre covato in sè determina anche un'evoluzione nel carattere del suo eroe: in *The Long Good-Bye* Marlowe è invecchiato, è diventato più verboso e sentimentale e ha perso un po' della sua grinta. Questo cambiamento non riuscì molto gradito ai lettori e ai critici, e allorché Chandler inviò la prima redazione dell'opera in lettura ai suoi agenti letterari, questi gliela restituirono con un giudizio poco entusiastico. Come riferisce Philip Durham, « both Bernice Baumgarten and Carl Brandt thought something unfortunate had happened to Philip Marlowe — he had gone sentimental and become Christ-like »³⁹. Ferito da questa accoglienza, Chandler si piegò tuttavia a riscrivere il romanzo completamente. Ma quando questo uscì alcuni mesi dopo, la critica ripeté più o meno le considerazioni espresse da Brandt & Brandt, affermando che *The Long Good-Bye* mancava dello *sparkle* dei romanzi precedenti; la rivista *Time*, in particolare, osservò ironicamente: « [Marlowe] seems a rather mellow and gentlemanly sleuth these days »⁴⁰. Quello che si rimproverò a

38. *The Long Good-Bye*, pp. 148-49.

39. PHILIP DURHAM, *Down These Mean Streets a Man Must Go — Raymond Chandler's Knight*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1963, p. 101.

40. Questi giudizi sono riportati da Philip Durham nell'opera citata sopra (p. 102).

Chandler, insomma, fu di aver scritto una storia che non era abbastanza *hard-boiled*; un'accusa gratuita e ingiusta perché evidentemente fondata sulla pregiudiziale assurda che azione e violenza siano ingredienti indispensabili in un buon poliziesco.

In realtà non è tanto il « rammollimento » di Marlowe a compromettere la riuscita dell'opera, quanto il carattere un po' troppo composito di questa, il fatto di non essere una vera *detective story* e, in fondo, nemmeno un vero e proprio romanzo; il suo dilagare in tante direzioni diverse finisce per privarla di un'unità e di un autentico centro d'interesse; e l'inesauribile facondia dei personaggi alla lunga stanca perché, sotto lo scintillio superficiale del dialogo, s'intravede spesso il vuoto del luogo comune.

È tipico di Chandler che, mentre in *The Long Good-Bye* cercava senza parere di affossare il poliziesco, egli si preoccupasse contemporaneamente di resuscitarlo in un romanzo di indole completamente diversa, *Playback*⁴¹, una *detective story* priva di complicazioni psicologiche e di velleità intellettuali dove il romanziere tenta di riabilitare il « giallo » reintegrandolo nel suo ruolo di divertimento senza secondi fini. Lettura amena è *Playback* per l'assenza non solo di ogni problematica, ma anche di elementi drammatici o melodrammatici. La violenza trova ancor meno posto qui che nel romanzo precedente: la vicenda presenta un unico omicidio, che per di più avviene fuori dalla scena e ai danni del *villain* di turno, un viscido ricattatore che il lettore vede scomparire senza rimpianti. Marlowe, che invecchiando è diventato un Don Giovanni, trova sul suo cammino piacevoli avventure e, al termine della sua carriera, si riconcilia finalmente con la polizia, qui impersonata da un tutore della legge insolitamente integro e corretto. La storia — che presenta le vicissitudini di una ragazza assolta (giustamente) per la morte del marito e poi perseguitata ovunque dal padre di questo — si conclude

41. *Playback*, Houghton Mifflin, Boston, 1957; Thomas Allen, Toronto, 1957; Hamish Hamilton, London, 1957.

felicemente con la virtù premiata e la malvagità punita. La qualità dolcemente asettica del racconto è sottolineata da uno stile in cui la caratteristica *verve* di Chandler ha perduto la sua corrosività ed ha acquistato un tono quasi fatuo.

Playback chiuse in tono minore la carriera letteraria di Chandler, che morì l'anno dopo la pubblicazione del romanzo, mentre stava lavorando a un altro libro, *The Poodle Spring Story*. Lo scrittore progettava qui di rinsanguare la sua vena non più prorompente ponendo Marlowe in una situazione completamente nuova, il matrimonio, e proponendosi di sfruttare ironicamente gli inevitabili attriti tra l'investigatore e la moglie multimilionaria, che vuol farne un benestante rispettabile. Ma Chandler non tardò a pentirsi di questa risoluzione e, poco prima della morte, riaffermò la propria fedeltà al Marlowe squattrinato e indipendente di sempre in una lettera che suona come un toccante addio al suo eroe e fratello spirituale:

... as a matter of fact, a fellow of Marlowe's type shouldn't get married, because he is a lonely man, a poor man, a dangerous man, and yet a sympathetic man, and somehow none of this goes with marriage. I think he will always have a fairly shabby office, a lonely house, a number of affairs, but no permanent connection. I think he will always be awakened at some inconvenient hour by some inconvenient person to do some inconvenient job. It seems to me that that is his destiny — possibly not the best destiny in the world, but it belongs to him. No one will ever beat him, because by nature he is unbeatable. No one will ever make him rich because he is destined to be poor. But somehow I think he would not have it otherwise, and therefore I think that your idea that he should be married, even to a very nice girl, is quite out of character. I see him always in a lonely street, in lonely rooms, puzzled but never quite defeated...⁴²

La frattura tra ideale e vita che caratterizza l'esistenza dello scrittore e le vicende del suo eroe Philip Marlowe costituisce anche il nocciolo della sua problematica artistica. Chan-

42. *Raymond Chandler Speaking*, p. 230.

dler si trovò quasi per caso a far parte di una corrente realistica i cui presupposti si conciliavano solo in parte con le sue attitudini e le sue intenzioni estetiche. Ma di ciò egli si rese conto solo dopo molto tempo; la consapevolezza critica maturò in lui più lentamente delle risorse creative, e per parecchi anni lo scrittore fu vittima di equivoci estetici che gli resero difficile sviluppare i propri talenti nella direzione più congeniale. Le sue opere, soprattutto le prime, tradiscono di continuo un'intima insofferenza per la regola realistica che lo scrittore si era imposto e dalla quale non si staccò mai del tutto, preferendo adattarla gradualmente alle proprie esigenze piuttosto che ripudiarla.

Curiosamente, la prima presa di posizione critica del romanziere nei confronti del poliziesco realistico si trova proprio nel « manifesto » da lui scritto per difenderlo, *The Simple Art of Murder* (1944). Il saggio, che non riesce del tutto a nascondere la propria debolezza critica dietro l'effervescenza dello stile, è viziato da contraddizioni di fondo che, tuttavia, ne costituiscono proprio l'elemento di maggior interesse. Dopo aver sostenuto nelle premesse l'incompatibilità del poliziesco tradizionale con l'arte e la necessità di un realismo scrupoloso, documentato, obiettivo, Chandler arriva infatti nelle conclusioni a postulare inaspettatamente l'esigenza di un principio ideale che illumini e riscatti il mondo amorale delle « hard-boiled stories »:

In everything that can be called art there is a quality of redemption. It may be pure tragedy, if it is high tragedy, and it may be pity and irony, and it may be the rancorous laughter of the strong man. But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of stories must be such a man. He is the hero; he is everything . . . a complete man and a common man and yet an unusual man⁴³.

È chiaro che a questo punto lo scrittore non sta più illustrando le ragioni artistiche del poliziesco all'americana, ma

43. « The Simple Art of Murder », p. 59.

quelle specifiche della propria opera. Il principio catartico che egli invoca qui gli consente infatti di prospettare come necessità estetica l'introduzione di quell'elemento ideale — la figura dell'investigatore paladino — che per lui costituiva in primo luogo una necessità psicologica personale. Al tempo stesso egli suggerisce possibilità del poliziesco ben diverse da quelle che Hammett e i suoi seguaci avevano sperimentato, proponendo il « giallo » non solo come immagine obiettiva di determinati aspetti della civiltà, ma come veicolo di una personale visione del mondo, come occasione di un libero dibattito sulla società e sull'uomo. Nelle mani di Chandler, infatti, esso andò via via assumendo una fisionomia per più versi simile a quella del romanzo-conversazione, anche se lo scrittore non riuscì mai a conciliare del tutto la sua vena di moralista col movimento e col ritmo della « macchina » poliziesca.

Il personaggio del « puro folle » Marlowe fu il naturale e quasi inevitabile strumento dell'emancipazione di Chandler dal poliziesco realistico rigidamente inteso. Esso gli consentì infatti di amalgamare il piano dell'ideale con quello della realtà nella figura stessa del suo eroe, sognatore dotato di notevole senso pratico. Marlowe rifiuta la realtà ma non vive fuori da essa, e la componente donchisciottesca presente nel suo carattere è equilibrata da solide doti di sagacia e di esperienza senza le quali, ovviamente, egli sarebbe non un eroe, ma una figura grottesca.

Idealista condizionato dalla realtà, Marlowe a sua volta condiziona la realtà stessa — sia pure soltanto sul piano narrativo — in quanto « punto di vista » delle vicende narrate; e la sua funzione di osservatore-commentatore acquista tanto maggior rilievo quanto più stretta si fa la sua identificazione col proprio autore. Già nei primi racconti Chandler, nonostante lo sforzo di applicare diligentemente la tecnica dello *statement*, dell'esposizione nuda dei fatti, si lascia andare qua e là al suo bisogno di commentare liricamente o ironicamente la narrazione, di colorirla con immagini e similitudini; l'impersonalità della « prima materia » è spesso soltanto appa-

rente, e lo divenne ancor più quando lo scrittore adottò la narrazione in prima persona, avviandosi così nella direzione dell'autobiografismo. In « *Killer in the Rain* » (1935) gli avvenimenti sono già visti attraverso gli occhi dell'investigatore, il quale non solo li espone, ma anche li commenta e li interpreta. Nelle *detective story* successive la curiosità del protagonista-narratore per i personaggi coinvolti nell'inchiesta si fa meno professionale e più umana; i suoi stati d'animo e atteggiamenti morali diventano più espliciti, la sua funzione di portavoce dell'autore più evidente. Quando ai primi *detective* Mallory, Carmady, Dalmas, si sostituisce Philip Marlowe, il distacco dal racconto oggettivo è quasi un fatto compiuto.

Attraverso la figura dell'investigatore, dunque, Chandler gradualmente interiorizza la narrazione, trasforma il romanzo d'azione in romanzo lirico-psicologico (seppure tale trasformazione non sia mai integrale), e lo stile si adegua a questa evoluzione; quelle notazioni impressionistiche che suonavano un po' stonate nel realismo dei primi racconti diventano naturali e spontanee nel linguaggio del Chandler maturo, un linguaggio fantasioso e colorito nel quale egli profonde una ricchezza straordinaria (a volte eccessiva) di immagini e similitudini, usandole talvolta in funzione simbolica, come nella già citata descrizione della serra, in *The Big Sleep*, dove « le foglie carnose e malvage [delle orchidee] simili alle dita appena lavate di un morto » suggeriscono la correlazione tematica tra ricchezza, corruzione e morte che è poi anche uno dei motivi conduttori del romanzo. Altre volte metafore e similitudini forniscono la chiave del carattere di un personaggio. Si veda, ad esempio, il modo in cui (sempre in *The Big Sleep*) Chandler anticipa e prepara il *denouement* aprendo spiragli rivelatori sulla personalità dell'assassina Carmen Sternwood:

She had little sharp predatory teeth, as white as fresh orange pith and as shiny as porcelain. They glistened between her thin too taut lips⁴⁴.

44. *The Big Sleep*, p. 10.

The girl . . . tried to keep her cute little smile on her face, but . . . the smile would wash off like water off sand⁴⁵.

[Her] giggles got louder and ran round the corners of the room like rats behind the wainscoting⁴⁶.

La natura perversa e arida, la pazzia latente della ragazza sono efficacemente (seppure con un certo compiacimento letterario) suggerite da queste immagini, che coloriscono la narrazione senza spezzarla e al tempo stesso forniscono allo scrittore un utile strumento per la « costruzione » del personaggio.

Ora, la costruzione del personaggio è sempre un problema di difficoltà disperata per gli autori di polizieschi, costretti a usare un « passo » narrativo inevitabilmente più rapido di quello del romanzo psicologico, a convogliare la curiosità dei lettori sui fatti invece che sui personaggi, e addirittura a mantenere una certa evasività sui personaggi stessi al fine di non fornire anzitempo la soluzione dell'enigma proposto. Una difficoltà disperata, ripetiamo, ma certo non insuperabile per uno scrittore di genio; i romanzi di James e di Conrad dimostrano al contrario come si possano fornire innumerevoli « informazioni » psicologiche sui personaggi e infittire, anziché dissolvere, il mistero attorno ad essi. Naturalmente per arrivare a questo risultato bisogna saper sfruttare sapientemente il gioco dei « punti di vista » e possedere in alto grado l'arte della reticenza, dell'ambiguità, dell'implicazione e dell'allusione velata.

Chandler possedeva in certa misura quest'arte, e quando la sfruttò riuscì in parte a risolvere i suoi maggiori problemi artistici, cioè a saldare nelle proprie opere la trama psicologica con la trama poliziesca e a creare personaggi artisticamente validi (Carmen e Reagan in *The Big Sleep*, Lennox in *The Long Good-Bye*). Si deve aggiungere, comunque, che non la sfruttò molto, probabilmente a causa di una certa mancanza

45. *Ibid.*, p. 66.

46. *Ibid.*, p. 68.

di chiarezza nell'affrontare i problemi tecnico-estetici del proprio lavoro. I suoi scritti privati rivelano infatti come egli tendesse a considerare i diversi aspetti dell'opera letteraria (l'intreccio, i temi, i personaggi, lo stile) come entità distinte e a tenerli distinti anche nella propria attività di scrittore.

Di questa dissociazione del processo creativo la sua opera porta tracce vistose, tradendo da un lato l'incapacità del romanziere di conciliare i propri intenti specificamente letterari con quelli di fabbricante d'enigmi, e dall'altro la « sfasatura » tra la rappresentazione orizzontale e quella verticale della storia, la mancanza di compenetrazione tra l'azione e l'analisi. La tematica psicologica che lo scrittore imposta, spesso felicemente, all'inizio di un romanzo, si perde infatti dopo i primi capitoli, fagocitata dall'apparato poliziesco, riemergendo sporadicamente nelle pause dell'azione. Tendenzialmente poco portato alla narrazione tutta cose e fatti, Chandler indugia volentieri nella descrizione diffusa, nel dialogo colorito, nella digressione divertita o risentita, ma lo fa quasi sempre a scapito dell'economia narrativa, non riuscendo a servirsi dell'intreccio per sviluppare la rappresentazione dei personaggi e dei personaggi per sviluppare l'intreccio. Nell'introdurre una figura nuova, ad esempio, Chandler non manca mai di descriverne minutamente l'aspetto e l'abbigliamento, suggerendone il carattere in parte attraverso la descrizione stessa e in parte attraverso le deduzioni del suo portavoce Marlowe. A volte egli si serve anche del dialogo (uno strumento che sa usare con straordinaria efficacia), ma anche con questo procedimento non riesce ad evitare fatali stasi nella narrazione. Altre volte, nei momenti d'ispirazione più felice, lo scrittore ricorre, come abbiamo visto, alla rappresentazione indiretta (testimonianze, allusioni, impressioni di Marlowe e delle altre figure), e in quelli d'ispirazione meno felice (cfr. *The Little Sister*) egli dissemina falsi indizi psicologici, rivelando la vera natura di un personaggio soltanto nel colpo di scena finale. Un metodo, questo, molto in auge tra gli autori di « gialli », ma che il romanziere si sforzò d'evitare, riconoscendovi evidentemente una forma di disonestà artistica.

È bene tener presente, comunque, che per Chandler la indagine psicologica rappresentava un fine artistico secondario, o meglio un mezzo per giungere alla definizione morale dei personaggi, a loro volta concepiti come esemplificazioni di una visione etica che lo scrittore, col procedere della sua carriera, tese sempre più a esprimere in forma diretta attraverso enunciazioni astratte. Aforismi, riflessioni e generalizzazioni morali si trovano un po' in tutti i suoi romanzi, ma è in *The Long Good-Bye* che emerge più scopertamente questa tendenza. Qui, come si è già accennato, non solo i personaggi discutono diffusamente il mondo d'oggi e i suoi mali, ma la stessa narrazione sconfinava più volte nel saggio e l'autore, incurante dell'economia narrativa, inserisce nel racconto lunghe digressioni sugli argomenti che gli stanno più a cuore. Uno dei capitoli iniziali, ad esempio, è in buona parte dedicato ad un discorso sulle carceri e sui carcerati che illustra con sobrio vigore la perdita d'identità subita dal recluso:

In jail a man has no personality. He is a minor disposal problem and a few entries on reports. Nobody cares who loves or hates him, what he looks like, what he did with his life. Nobody reacts to him unless he gives trouble. Nobody abuses him. All that is asked of him is that he go quietly to the right cell and remain quiet when he gets there. There is nothing to fight against, nothing to be mad at. The jailers are quiet men without animosity or sadism. All this stuff you read about yelling and screaming, beating against the bars, running spoons along them, guards rushing in with clubs — all that is for the big house. A good jail is one of the quietest places in the world. You could walk through the average cell block at night and look in through the bars and see a huddle of brown blanket or a head of hair, or a pair of eyes looking at nothing. You might hear a snore. Once in a long while you might hear a nightmare. The life in a jail is in suspension, without purpose or meaning. In another cell you might see a man who cannot sleep or even try to sleep. He is sitting on the edge of his bunk doing nothing. He looks at you or doesn't. You look at him. He says nothing and you say nothing. There is nothing to communicate . . .⁴⁷.

47. *The Long Good-Bye*, p. 45.

L'atmosfera e lo stile di questo passo, quasi kafkiani, sono abbastanza inconsueti in Chandler, che in genere preferisce porgere le sue riflessioni in una prosa svagatamente discorsiva e ironica; si noti comunque, anche qui, la colloquialità dello stile, il periodare elementare, l'assenza quasi assoluta di subordinate e incidentali, e si osservi anche il ricorrere monotono e insistente delle negazioni *no*, *not*, *nobody*, *nothing* che sottolineano efficacemente l'atmosfera di vuoto esistenziale qui evocata dallo scrittore.

Il tono caratteristico di Chandler, tuttavia, è un altro, più fatuo, se vogliamo, ma anche più effervescente e brioso, come si può vedere da questa divertente digressione sulle bionde, anch'essa tratta da *The Long Good-Bye*:

There are blonds and blonds and it is almost a joke word nowadays. All blonds have their points except perhaps the metallic ones who are as blond as a Zulu under the bleach and as to disposition as soft as a sidewalk. There is the small cute blond who chirps and twitters, and the big statuesque blond who straight-arms you with an ice-blue glare. There is the blond who gives you the up-from-under look and smells lovely and shimmers and hangs on your arm and is always very, very tired when you take her home. She makes that helpless gesture and has that goddamned headache you would like to slug her except that you are glad you found out about the headache before you invested too much time and money and hope in her. Because the headache will always be there, a weapon that never wears out and is as deadly as the bravo's rapier or Lucretia's poison vial .

There is the soft and willing and alcoholic blonde who doesn't care what she wears as long as it is mink or where she goes as long as it is the Starlight Roof and there is plenty of dry champagne. There is the small perky blonde who is a little pal and wants to pay her own way and is full of sunshine and common sense and knows judo from the ground up and can toss a truck driver over her shoulder without missing more than one sentence out of the editorial in the *Saturday Review*. There is the pale, pale blonde with anaemia of some non-fatal but incurable kind. She is very languid and very shadowy and she speaks softly out of nowhere and you can't lay a finger on her in the first place because you don't

want to and in the second place she is reading *The Waste Land* or Dante in the original, or Kafka or Kierkegaard or studying Provençal. She adores music and when the New York Philharmonic is playing Hindemith she can tell you which one of the six bass viols came in a quarter of a beat too late. I hear Toscanini can also. That makes two of them.

And lastly there is the gorgeous show piece who will outlast three kingpin racketeers and then marry a couple of millionaires at a million a head and end up with a pale rose villa at Cap d'Antibes, an Alfa Romco town car complete with pilot and co-pilot and a stable of shopworn aristocrats, all of whom she will treat with the affectionate absentmindedness of an elderly duke saying good night to his butler⁴⁸.

Le qualità stilistiche — non eccezionali forse, ma genuine — di Chandler sono ben esemplificate da questo passo, che rivela la straordinaria abilità dello scrittore nello sfruttare le risorse espressive — l'icasticità, l'immediatezza, la comunicativa — della lingua colloquiale (qui più specificamente del gergo hollywoodiano) e nell'amalgamarle con quelle della lingua letteraria. Il risultato di questo amalgama è un timbro stilistico personale e ben diverso da quello di tutti gli altri scrittori che come lui avevano attinto alla sorgente della lingua viva. Chandler infatti utilizza i modi espressivi della parlata popolare per conseguire non tanto autenticità e vigore, quanto eleganza e arguzia. Parallelamente al suo allontanamento dal realismo documentaristico di Hammett egli venne anche maturando un diverso atteggiamento di fronte allo *slang*, di cui si servì sempre più come di un dizionario poetico, sfruttandone la spontanea disposizione alla metafora, l'iperbole, il paradosso per colorire e ornare la propria prosa.

Lo *slang* fu oggetto di attento studio da parte di Chandler che, in una delle sue lettere, affermava:

I had to learn American just like a foreign language. To learn it I had to study and analyse it. As a result, when I use slang,

48. *Idem*, pp. 76-77.

colloquialisms, snide talk or any kind of off-beat language I do it deliberately. The literary use of slang is a study in itself. I have found that there are only two kinds that are any good: slang that has established itself in the language, and slang that you make up yourself. Everything else is apt to be passé before it gets to print . . . ⁴⁹.

Il romanziere dunque non si limitò a raccogliere e trascrivere le voci del gergo, e nemmeno a selezionarne le più vitali ed efficaci, cercando invece di assimilarne i modi espressivi e poi di ricrearli liberamente e di incorporarli in una prosa esatta e tersa che si direbbe modellata sui classici inglesi del Settecento.

Lo sforzo di affinamento stilistico dello scrittore si accentuò sempre più col procedere della sua carriera, sfociando infine in una sorta di vagheggiamento estetico dello stile. Nell'ultimo Chandler l'azione e i personaggi vengono talvolta « strumentalizzati » dalla parola e chiamati a celebrare, come nella commedia della Restaurazione, l'apoteosi del *wit*. Si vedano ad esempio le pungenti schermaglie di Marlowe e di Miss Vermilyea in *Playback*, dove si sente quasi un'eco di quelle di Millamant e Mirabell in *The Way of the World*:

« I'm Miss Vermilyea, Mr. Umney's secretary », she said in a rather chintzy voice.

« Please come in ».

She was quite a doll . . . She had a pair of legs — so far as I could determine — that were not painful to look at. She wore night-sheer stockings. I stared at them rather intently, especially when she crossed her legs and held out a cigarette to be lighted.

« Christian Dior », she said, reading my rather open mind. « I never wear anything else. A light please ».

« You're wearing a lot more today », I said, snapping a lighter for her.

« I don't greatly care for passes this early in the morning ».

« What time would suit you, Miss Vermilyea? »

49. *Raymond Chandler Speaking*, p. 71.

She smiled rather acidly, inventoried her hand-bag and tossed me a manila envelope. « I think you'll find everything you need in this ».

« Well — not quite everything ».

« Get on with it, you goof. I've heard all about you. Why do you think Mr. Umney chose you? He didn't. I did. And stop looking at my legs »⁵⁰.

Playback (e in misura ancora maggiore le poche pagine che ci sono rimaste di *The Black Poodle Springs Story*) rivelano come il crescente gusto di Chandler per la battuta sapida e il dialogo frizzante andasse producendo anche una svolta nella tonalità della sua opera, come cioè egli si andasse muovendo sempre più decisamente dalla « hard-boiled story » alla commedia. Conoscendo le sue doti e i suoi limiti, ci si sente inclini a pensare che egli avesse finalmente scoperto la propria vena più autentica, quella che gli avrebbe consentito di sfruttare al meglio le proprie qualità di prosatore sciolto ed elegante, e si rimpiange che il declinare delle energie creative gli abbia impedito di esprimere compiutamente questa nuova vena nel suo ultimo romanzo.

Perfezionista esigente e scrupoloso, Chandler non fu molto fecondo. In ventisei anni di carriera, dal '33 al '59, egli scrisse in tutto venticinque racconti e sette romanzi; non molto se si confronta la sua produzione alle centinaia di *detective story* che costituiscono il bilancio di parecchi scrittori polizieschi. La relativa esiguità di questa produzione è evidentemente in rapporto alle ambizioni dell'autore, il quale, puntando più sulla qualità che sulla quantità, mirò a conquistarsi un prestigio letterario duraturo e di valore assoluto.

Apparentemente le sue ambizioni non si sono realizzate. Nonostante le sue opere siano state tradotte in diciotto paesi e vendute a milioni di copie, nonostante le lodi tributategli

50. *Playback*, p. 10.

da qualche illustre lettore, come Auden, Maugham, Elizabeth Bowen, Bernard DeVoto, Edmund Wilson⁵¹, Chandler non è riuscito a destare molta attenzione tra la critica. Le storie letterarie degli Stati Uniti ignorano il suo nome o si limitano a menzionarlo senza commenti, e nella stessa America la bibliografia sullo scrittore si riduce a poca cosa: la raccolta di lettere e scritti vari edita da D. Gardiner e K. S. Walker, una monografia di Philip Durham e alcuni articoli⁵².

A pochi anni dalla morte di Chandler, dunque, la sua opera rischia già di cadere nel dimenticatoio, anche se per la verità qualche voce si è levata in difesa dello scrittore. Più che in America, la sua opera sembra aver trovato consensi in Europa, in particolare in Inghilterra (vedi i giudizi di Auden, Maugham e della Bowen) e in Italia. Anche da noi, singolarmente, non è stato un critico ad occuparsene, ma un narra-

51. I giudizi che qui riportiamo sono citati nell'edizione Penguin Books di *Playback* (p. 160): « Raymond Chandler's powerful books should be read and judged not as escape literature but as works of art » (W. H. Auden). « Chandler is the most brilliant author now writing this kind of story » (Somerset Maugham). « He is not just one more detective writer — he is a craftsman so brilliant, he has an imagination so wholly original that no consideration of modern American literature ought, I think, to exclude him » (Elizabeth Bowen).

Quanto ai giudizi di De Voto e di Edmund Wilson, si veda: PHILIP DURHAM, *Down These Mean Streets a Man Must Go*, Ed. Cit., p. 107. A quanto riferisce Durham, nel 1944 si svolse sulle pagine di *Harper's* e del *New Yorker* una sorta di « battle of the books » attorno al poliziesco e ai suoi valori estetici. Ad essa presero parte anche i due illustri critici; Wilson, che professava il più assoluto disprezzo per i romanzi « gialli », accondiscese a leggerne 67 di 52 autori diversi, dietro le insistenze dei lettori del *New Yorker* e di DeVoto, il quale dichiarò su *Harper's*: « If distinguished prose is what Mr. Wilson wants, let him try Mr. Raymond Chandler ». Dopo aver letto tutti gli autori e le opere raccomandategli, Wilson sentenziò infine che l'unico dotato autore di « gialli » era Chandler, e l'unico libro che avesse letto con piacere *Farewell, My Lovely*.

52. Oltre al già citato articolo di R. Schickel, si vedano in particolare: R. W. FLINT, « A Cato of the Cruelties », *The Partisan Review*, maggio giugno 1947. HAROLD OREL, « Raymond Chandler's Last Novel: Some Observation on the 'Private Eye' Tradition », *Journal of the Central Mississippi Valley American Studies Association*, primavera 1961. D. C. RUSSEL, « The Chandler Books », *The Atlantic*, marzo 1945. « Some Uncollected Authors, I: Raymond Chandler », *The Book Collector*, autunno 1953.

tore, Oreste del Buono, il quale ha dedicato a Chandler pagine fervide d'ammirazione nell'introduzione ad un'antologia della narrativa poliziesca, *I paladini del brivido*⁵³ e poi in quella a *La semplice arte del delitto*⁵⁴. La valutazione che del Buono dà dell'opera di Chandler è in netto contrasto con quella implicita nel silenzio della critica ufficiale: nell'autore di *The Big Sleep* egli indica non solo il maggior esponente del poliziesco americano, ma anche uno dei migliori tra i narratori di secondo piano degli Stati Uniti, uno scrittore sulla linea di Steinbeck o di O'Hara e superiore a certi suoi contemporanei (come J. Cain o E. Caldwell), che a suo tempo ottennero ben maggiori riconoscimenti dalla critica.

Il giudizio di del Buono può non trovare consenzienti, e forse le sue lodi andrebbero un po' attenuate. Indubbiamente Chandler non ha lasciato capolavori: i suoi successi artistici furono parziali e solo parzialmente riuscì il suo tentativo di riabilitazione del « giallo », le cui convenzioni costituirono una palla al piede che egli si trascinò dietro per tutta la carriera senza mai riuscire a incorporarle pienamente nel proprio mondo poetico. D'altra parte un romanzo come *The Long Good-Bye* dimostra che questa stessa palla al piede rappresentava un freno salutare a una certa sua tendenziale pleto-ricità e indisciplina costruttiva.

Ci sono tuttavia almeno due elementi per i quali la sua opera merita di esser salvata dall'oblio: uno è la figura di Philip Marlowe, felice incarnazione di un idealismo pragmatico tipicamente americano che si esprime e giustifica tutto nell'azione, « the all-American boy with whom the reader easily identifies himself⁵⁵ . . . the American frontier hero, war

53. O. DEL BUONO, « Introduzione » a *I paladini del brivido*, Ed. Cit., pp. L-LVIII. Si veda anche, nello stesso volume, la breve introduzione a un racconto di Chandler, intitolata « L'indimenticabile Philip Marlowe », pp. 351-52.

54. O. DEL BUONO, « Introduzione » a *La semplice arte del delitto*, Ed. cit., pp. 9-21.

55. P. DURHAM, *Down These Mean Streets a Man Must Go*, p. 5.

hero, political hero, and chivalric hero »⁵⁶, una figura che ha statura mitica e tratti umanissimi, uno dei pochi grandi personaggi creati dal romanzo poliziesco.

L'altro elemento è la creazione di un linguaggio — anch'esso tipicamente americano, ma insieme personalissimo — in cui l'umorismo insolente ed aggressivo dello *slang* viene sapientemente passato attraverso il filtro di un gusto educato sui classici inglesi e ricreato da una fantasia che trova le sue accensioni più felici a contatto con la parola. « The most valuable thing in writing is style, and style is the most durable investment a writer can make with his time »⁵⁷, scrisse il romanziere in una delle sue lettere e questa affermazione, discutibile in sé, è certamente vera per lui. Lo stile di Chandler, la qualità che redime anche le sue prove più incerte, conferisce alla sua opera un richiamo non effimero e le assicura il diritto a quella considerazione critica che ancora non le è stata accordata. Quando il tempo permetterà di fare il consuntivo degli *achievement* di Chandler, si riconoscerà forse che il suo linguaggio, il cui influsso è già chiaramente riconoscibile nelle sceneggiature hollywoodiane e nella letteratura poliziesca, ha avuto una parte non trascurabile nel processo formativo della prosa narrativa americana.

FRANCESCO GOZZI

56. *Idem*, p. 147.

57. *Raymond Chandler Speaking*, p. 67.